Ueber die Gründe,

mit denen

Lessing in seinem Laokoon zu beweisen sucht, daß bei den Griechen das Princip der Kunst die Schönheit gewesen,

und

was von diesem Principe überhaupt zu halten sei.

Eine

von der philosophischen Facultät der Universität Rostock

genehmigte

Promotionsschrift

von

Julius Fr. Th. Gravemann,

Doctor der Philosophie.

Rostock.

Druck von Adler's Erben.

1867.

Einleitung.

Wenn Vergil's Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig ist? fragt Lessing in seiner unsterblichen Abhandlung über die Gränzen der Malerei und Poesie, — und, gegen Winkelmann gewendet, fährt er fort: Wenn aber der marmorne Laokoon schriee, wem würde es dabei einfallen, daß zum Schreien eine kleine Seele gehört?

Gewiß. An beides denkt Keiner. Jedoch ist es fraglich, ob uns beim Anblick des nicht schreienden Laokoon der Gedanke der Lessing'schen Abhandlung näher liegt:

> Daß bei den Griechen das Princip der bildenden Künste die Schönheit gewesen sei; und daß das Abweichen von diesem Principe der Fehler der Neuern.

Kann man, frage ich dagegen, die Schönheit des menschlichen Körpers höher stellen, als die der landschaftlichen Natur? — selbst wenn man, was ich hier noch gestatten muß, den obigen Ausspruch Lessing's in seinem Rechte unbestritten läßt. Oder soll man die Landschaftsmalerei verbieten, weil den Alten die Perspective unbekannt war? Sollen wir Neueren, abhold dem Pantheismus der Alten, dennoch Berge und Flüsse, Städte und Meere personificiren?

„Wird itzt", sagt Lessing, „die Malerei überhaupt als die Kunst, „welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange

„getrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Gränzen ge„setzet und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper einge„schränket. Zwar hatten auch die Griechen ihren Pauson, ihren „Pyreikus, aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren, „obgleich der wollüstige Reiche ihre Werke mit Gold aufwog."

Auch wir haben der Malerei ihre Gränzen gesteckt, welche zwar unsre P. P. übertreten: doch lassen wir diesen strenge Gerechtigkeit widerfahren, obgleich . . . .

Freilich haben wir diese Gränzen nicht so gesteckt, daß diesseits derselben nur das Schöne bliebe (am wenigsten bloß das **höchste** und darum **einzige** absolut Schöne, für das Lessing den menschlichen Körper erklärt); und die Absicht der folgenden Blätter ist der Beweis:

> Daß dieß den Griechen ebensowenig eingefallen; und daß sie, wenn sie je so Etwas dachten, Unrecht hatten, es zu denken.

I.

Einen Autor zu widerlegen, giebt es zweierlei Wege. Der erste ist der, daß man alle seine Beweise der Reihe nach umstößt, und er gewährt dem Adversarius den Vortheil, sich die Begründung einer eignen neuen Ansicht ersparen zu können. Eine solche Begründung ist der zweite, indirekte Weg der Widerlegung: welche beiden Arten ich zu verbinden gedenke, indem ich mit der erstgenannten anfange und mich zunächst gegen die Schlüsse wende, welche Lessing aus zwei alten, griechischen Gesetzen gezogen hat.

Doch gestehe ich, daß ich weder das Gesetz der Thebaner (für welches ich eins der Athener vorgezogen haben würde), noch das Hellanodikische nachgelesen habe. Was das eine betrifft, so räumt Lessing selbst ein (in dem zweiten Absatz nach der Anführung desselben): daß wenigstens nebenbei jenes Gesetz ganz andere Absichten gehabt habe, als diese: das Princip der Schönheit in den bildenden Künsten aufrecht zu erhalten.

„Aretino Spinello hatte einmal in einer Versuchungsgeschichte „den Teufel in besonders abschreckender Gestalt gemalt“ (was gewiß keine schlaue Idee war, wenn wir Hauff contra Göthen Glauben schenken wollen); „seitdem sah er beständig einen Teufel neben „sich, und hörte dessen Vorwürfe darüber, daß er ihn so häßlich „dargestellt habe“. Diese Geschichte giebt außer dem von Lessing angeführten Grunde einen zweiten ab, aus welchem die Obrigkeit recht wohl befugt ist, die Art und Weise der Ausübung der Künste in das Bereich ihrer Gesetze zu ziehen. Doch bin ich der Ansicht, daß statt jener beiden Gründe nur dieser eine das Verbot der Karrikatur bewirkt habe: daß man nämlich so damals wie heute diese Kunstgattung am häufigsten bei Portraits und Portraitfacten angewandt hat, und dadurch nicht sowohl die Kunst als bestimmte Personen und Einrichtungen verhöhnte.

Ebensowenig scheint mir das andere Gesetz „aus dem Geiste des Schönen geflossen“ zu sein. Denn die olympischen Spiele waren *ἀγῶνες ἱεροί*, und dem olympischen Zeus gewidmet, der von Einigen sogar als ihr Stifter angegeben wurde. Wem setzte man also die n i c h t ikonischen Statuen der Sieger? Doch wohl dem Zeus. Und weßhalb setzte man der ikonischen Statuen so wenige? Um dem Zeus desto mehrere zu setzen — freilich auch deßhalb, um durch den seltenen Preis den dreimaligen Sieger desto höher zu ehren. Aber wohin setzte man diese Statuen? In den Hain des Zeus. Also Zeus und immer wieder Zeus — woraus ich die Folgerung ziehe, daß jenes Gesetz sich wenig genug um die Schönheit, als das Princip der Künste mag gekümmert haben.

II.

Dies vorweggenommen, scheint es mir zuvörderst nöthig, was Lessing durch den Begriff: „schön“ gedacht habe, zu ergründen. Indem wir uns jedoch darnach umsehen, vermissen wir ungern jene Systematik, vermöge deren die nöthigen Definitionen an den Anfang der Abhandlung gestellt zu werden pflegen, und auf welche Lessing meines Erachtens mit Unrecht scheel sieht.

Im ersten Theile der vermischten Schriften Lichtenberg's, auf Seite 123 der Wiener Ausgabe von 1837, steht ein Ausspruch über Definitionen überhaupt, welcher eine beachtungswerthe Wahrheit enthält, und den ich gern hersetzte, wenn mir das Buch zur Hand wäre. So muß ich mich beschränken, das Citat angegeben zu haben. Dasselbe hängt jedoch zusammen mit folgenden beiden Dictis, welche unter einander und mit dem Inhalte der vorliegenden Abhandlung der Umstand verbindet, daß die Definitionen des Laokoon vielfach falsch, weil einseitig sind.

1. Göthe, über Laokoon: „Wenn man von einem trefflichen „Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nöthig, von der ganzen „Kunst zu reden.

2. Schopenhauer, Nachlaß: „Wer irgend ein philosophisches „Problem erklären soll, ohne ein System der gesammten Philosophie „aufzustellen, giebt nothwendigerweise nur ein Fragment; indem er „abbrechen muß, lange ehe er den größten Theil dessen, was zur „Aufhellung desselben beitragen würde, hat sagen können."

Es sind nur zwei Stellen der Lessing'schen Abhandlung, welche uns vermuthen lassen, daß in derselben unter dem Worte: „schön"

das dem Auge Angenehme

gedacht werden solle; die eine steht auf S. 49, die andere ist in der Anmerkung der 157sten Seite (beides der Göschen'schen Octav-Einzel-Ausgabe) enthalten. Denn was auf S. 156 steht, ist alles mögliche Andere, als wie: Harmonie oder Symmetrie, nicht nur Schönheit.

Lassen wir jene Definition gelten, so gerathen wir schon hier auf einen Einwurf, dem Lessing auf S. 12 und 189 begegnet. Es ist folgender: Sind denn leidende Nerven und unter Schmerz arbeitende Muskeln so schön? so angenehm für's Auge? Oh, der beneidenswerthe Arzt!

Auch Göthe begegnet jenem Einwurfe mit dem bekannten Verse:

„Was im Leben uns verdrießt
„Man im Bilde gern genießt",

ein Vers, der mir nichts Anderes auszudrücken scheint, als was Schopen-

hauer behauptet: daß nämlich jedes Ding Vorwurf der Kunst werden könne. Denn es wird Niemand behaupten wollen, daß uns das im Bilde verdrösse, was wir im Leben gern genießen.

Nichts aber, als dieses Göthe'sche Verschen veranschaulicht besser, wie schwer eine allgemeine Definition des Wortes: „schön" zu geben ist, da dasselbe im Leben etwas ganz Anderes als in der Kunst bedeutet. Um klar zu machen, wie jener Vers dieses veranschaulicht, setze man nur hinter jede der beiden Zeilen die Frage: „Ist das schön?" aus deren verschiedenartiger Beantwortung sich die beiden Bedeutungen des in Rede stehenden Vokabel sofort ergeben.

So beweiset denn auch Lessing, daß er dieser Schwierigkeit nicht Herr geworden ist, und zwar am meisten durch die häufige Bewunderung „des Ausdruck's", „des Lebens", kurz — aller möglichen Eigenschaften, mit Ausnahme der Schönheit. Zum Beispiel: S. 48 heißt es „Ausdruck und Leben". Aber es handelt sich um „Schönheit". Wie nun, wenn jene Eigenschaften der letzteren hier nicht im Wege stünden? Gewiß, entgegne ich, hätte die Verminderung derselben noch schönere Linien zu Wege bringen können, indem ...... freilich nicht, indem „die Arme durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen" worden wären. Doch dazwischen und zwischen so Etwas, wie **manibus tendere** ausdrückt, giebt es noch viele Möglichkeiten. Aber, könnte man einwerfen, die Schönheit war bloß das höchste Gesetz, und nicht die höchste Schönheit, eine unumstößliche Forderung. Gut — wenn nur nicht auf derselben Seite stände: „um diese bemerken zu können". Also wieder nicht der Schönheit wegen. S. 177 ferner steht: „das Sprechende und Bedeutende", S. 122: „der sinnlichste, prägnanteste Augenblick". Ist das immer auch der schönste, der dem Auge Angenehmste? Auch aus einer Stelle auf S. 9 ersiehet man, daß Lessing über den Begriff: „schön" sich nicht klar geworden, — wo er nämlich von Eseln und Küchenkräutern sagt: daß diese Dinge keinen Reiz hätten. Die spätere Definition des Reizenden (Reiz sei „Schönheit in Bewegung") paßt nicht hieher, und der noch beigebrachte Grund des Mangels an Seltenheit von Eseln und Küchenkräutern, behufs Ver-

werfung dieser Dinge als Kunstvorwürfe, ist schwerlich stichhaltig. Offenbar meint also Lessing, diese Dinge seien unschön, denn nur das Unschöne (nicht das Unbedeutende) streitet gegen das aufgestellte Schönheits-Princip.

III.

Wohin führt, frage ich, die von Lessing auf S. 13 empfohlene Herabsetzung der Leidenschaften? „Zorn setzten sie auf Ernst herab". Aber wie malten sie den Ernst? Ebenso? Dann konnte man ja nicht unterscheiden, was zornig und was ernsthaft sein sollte. Sie setzten also wohl den Ernst wieder auf einen niedrigeren Grad der Stimmung herab? Wie aber drückte ihr Pinsel alsdann diesen aus? Ich gebe zu, daß die Künste auch da noch Nüancirungen haben, wo Worte unfähig sind, dieselben wiederzugeben. Dennoch führt zweifelsohne die von Lessing vorgeschlagene Abstufung zu dem Endresultat: daß gerade die leidenschaftslosen Sujets unbrauchbare Vorwürfe wären, — eine an sich von vielen Aesthetikern für richtig gehaltene Bemerkung, davon das Gegentheil zu erweisen die Lessing'schen Consequenzen dienen sollen.

Das Beispiel des Timanthes, dessen Gemälde Lessing anführt, beweist nur scheinbar die Behauptung des letzteren.

„Der Künstler hatte sich in seinem Stücke von der Opferung „der Iphigenie in traurigen Physiognomieen so sehr erschöpft, daß „er dem unglücklichen Vater eine noch traurigere geben zu können „verzweifelte", denn er fürchtete, meint Lessing, gegen das Princip der Schönheit zu verstoßen, wenn er mit der Größe der Trauer die Verzerrung des Gesichts wachsen ließe. Sollte aber wohl Timanthes nicht gewußt haben, daß gerade der schlimmste Schmerz stumm sich äußert? Was that der Künstler dennoch? Er verhüllte das Antlitz des Vaters, d. h. er zeigte Nichts. Was hätten die Schöpfer des Laokoon thun sollen? Nichts zeigen, d. h. keinen solchen Vorwurf wählen, dessen Wahrheit der Schönheit desselben Abbruch thut, und dessen Schönheit nur durch die Unwahrscheinlichkeit des Nicht-

Schreiens (so glaubte bekanntlich gegenüber neueren Untersuchungen, nach denen Laokoon wohl schreit, Lessing nebst Anderen) in dem dargestellten Momente zu erreichen war.

Ich halte dafür, daß Lessing also hätte schließen müssen, — wenn es wahr wäre, daß uns Timanthes durch jene Verhüllung Nichts gezeigt hätte; dies ist jedoch keineswegs der Fall, sondern sehr wohl zeigt uns Timanthes durch die Verhüllung Etwas, und zwar nichts anderes, als die Verhüllung selber. Und was ist beim höchsten Schmerze natürlicher, als diese uralte Sitte der Verhüllung des Antlitzes?

Der erfinderische Hogarth verhüllt auf zweien seiner Blätter, in dem Cyclus: „Fleiß und Faulheit" das Antlitz der Mutter des Taugenichts zur Hälfte. Auf dem einen derselben redet sie dem Sohne in's Gewissen; auf dem andern fleht sie einen Thürsteher um Eintritt in den Gerichtssaal an; auf einem dritten Blatte jedoch — es ist das letzte der Reihe — was that da der weise Künstler? Er that dasselbe wie Timanthes: er zeigt uns das ganz verhüllte Antlitz der gebeugten Unglücklichen, — nein, nicht der gebeugten, — der gänzlich Zerschlagenen. Alles ist verloren: der Verbrecher wird zum Tode geführt. Nun vermag Nichts mehr der verzweifelten Zurückbleibenden eine Theilnahme abzunöthigen, — — und das ist es, was die Verhüllung ausdrückt, und das konnte einzig und allein die Verhüllung ausdrücken — kein noch so schmerzhaft verzogenes Gesicht, kein noch so stumm beredter Schmerz.

IV.

Auf S. 17 seiner Abhandlung sagt Lessing: „Es ist gewiß, „daß die Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf „einen niedrigeren Grad von Gefühl an mehreren alten Kunstwerken „sichtbar gewesen." Ohne das Mangelhafte in der Wörtlichkeit dieses Ausdrucks zu urgiren, will ich versuchen, den Gedanken Lessings auf eine logische Formel zurückzuführen:

1. Man malte den höchsten Affekt.
Aber man setzte ihn auf eine niedrigere Stufe herab.

Man malte also doch den höchsten Affekt?
Wir wollen sehen!

2. Cajus verübte Diebstähle.
Aber er gestand sie nachher.

Cajus verübte also doch Diebstähle? Ganz gewiß.
So ist also auch die erste Folgerung richtig?
Noch viel gewisser ist sie falsch.

Warum? Wo liegt der Unterschied zwischen dem ersten und zweiten Schlusse?

a) In der Verschiedenheit des „aber", welches sub 1. rein gegensätzlich; sub 2. motivirend und synonym der Partikel „denn" gebraucht ist.

b) In der Art, der in die zweite Prämisse der ersten Formel hinzugetretenen näheren Bestimmung. Diese heißt:

„niedrigere Stufe des Affekts",

und es ist leicht abzusehen, daß dieselbe ein falsches determinans ist, da sie ihr determinandum:

„die höchste Stufe des Affekts"

geradezu aufhebt, mithin eine contradictio in adjecto herbeiführt.

Hören wir nun wieder Lessing selbst: „Bei dem Dichter war „es der zornige Juppiter, welcher den Blitz schleuderte; beim „Künstler nur der ernste" Ergo — setzte der letztere Zorn auf Ernst herab? Wenn von jedem einzelnen Beispiele bewiesen wird, daß er ihm nachgeahmet, ja. „Wenn aber alle vorhandenen Kunstwerke uns den ernsten, alle vorhandenen Dichtungen uns den zornigen Juppiter tonans zeigen?" So bleibt freilich der historischen Probabilität Nichts Anderes übrig, als daraus auch auf die nichtvorhandenen Stücke beider Gattungen zu schließen. Gleichwohl jedoch ist folgende Frage nach wie vor berechtigt: Wenn man den höchsten Affekt nicht gemalt hat, folgt daraus, daß man ihn auch nicht malen dürfe?

V.

Unter den Malern des Alterthums, so scheint es Lessing, habe Timomachus Gemälde des äußersten Affektes am liebsten gewählt. Mir scheint dies nicht so. Denn Timomachus hat weder den rasenden Ajax, noch die mordende Medea gemalt. Das letztere Bild zwar könnte allenfalls durchgehen für eines, auf dem der höchste Affekt dargestellt ist, da es schwer zu entscheiden bleibt, ob dieser größer ist in dem Menschen, welcher das tödtende Beil schwingt, oder in dem, welcher zwar mit seiner besseren Natur noch kämpft, aber einen Kampf, dessen Ende wir vorhersehen. Auch kann ich die Verse beim Philippus auf das Gemälde eines Unbekannten nicht sinnreich finden. Sie sind nicht sinnreicher, als diese es wären auf des Timomachus Bild:

„Beständig durstest Du nach dem Blute der Kinder?

„Kannst Du denn nimmer Dich entschließen, vom Morde zu lassen?

„Ist denn Niemand, der mit Gewalt Dich hindern wird, ihn auszuführen?"

Wenn aber Timomachus keine Gegenstände des äußersten Affekts malte, so folgt daraus nicht, daß er sie nicht malen konnte; und wenn Timomachus es nicht konnte, sollte ein Anderer es deßhalb nicht dürfen? Denn Timomachus wollte ganz andere Gefühle in dem Beschauer wecken, als die, welche das Bild des rasenden Ajax erwecken konnte. Dieser erregt Furcht, der reuige hingegen Mitleid, und der letztere war es, welchen uns das Gemälde des Timomachus zeigte. Philostrat beschreibet ein Gemälde, wo die Thebanischen Frauen den Pentheus zerreißen, dann aber — im Innern des Hauses die gräßliche That bejammern; ein Gemälde, dessen zwei Theile deutlich die Verschiedenheit des Vorwurfs des Timomachus, und des Gemäldes zeigen, von dem Lessing sagt, daß es Timomachus mit dem seinigen gemeint, durch das seinige verstanden habe.

Kurz — Timomachus Bild zeigt uns den reuigen Ajax, wie

die Statue des Aristonidas uns den reuigen Athamas zeigt. Oder kann man behaupten, daß dieses eine richtige Comparation in umgekehrter Folge ist:

Sehr rasend
Etwas rasend
Geraset habend? Oder dieses:

Zornig,
Ernst,
Freundlich? Und doch kömmt es auf Eins hinaus, so zu steigern und zu behaupten: „In den Verlauf der Handlung des Rasens gehöre auch die Reue über dasselbe". Sobald man aber für das falsche Wort: „Verlauf" das richtige: „Folge" einsetzt, ist von zwei verschiedenen Vorwürfen die Rede, und die Herabsetzungs-Theorie wird umgestoßen.

VI.

„Aus den Beschreibungen", sagt Lessing, „die wir von den Gemälden des Timomachus haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeußerste nicht sowohl erblickt, als hinzudenkt ...." Ferner:

„Dasjenige allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt."

Ganz und gar nicht. Dies geht hervor aus einer Einschränkung der obigen Sätze Lessings, welche Overbeck im zweiten Bande seiner Geschichte der gr. Pl. (S. 189) liefert; aus dem, was sich auf pag. 467 bei Otfried Müller (Handb. der Archäologie) findet; daraus, daß die Definition des Wortes: „fruchtbar" nicht von der Etymologie desselben ausgeht, nach welcher „fruchtbar" in der Kunst nur von den Stoffen gebraucht werden darf; aus der fast widersprechenden, totalen Verschiedenheit anderer Definitionen dieses Begriffs (z. B. der Schopenhauer'schen) — — — lauter Dinge, bei denen wir uns an diesem Orte nicht aufhalten können, da der Autor die Hoffnung hegt, daß eigene Beobachtungen sein (einem Manne wie Lessing gegenüber vielleicht zu apodiktisch hingestelltes

und daher der Verzeihung bedürftiges:) „Ganz und gar nicht“ erweisen werden.

Die Phantasie des Künstlers schafft, die des Beschauers nimmt das Gebotene auf, wird erregt; ja, so wenig kömmt es ihr in den Sinn, selber zu schaffen, daß ihr sogar ausdrücklich das abgeschlossenste Bild zugleich das liebste ist. Ich rathe daher Jedem, der über die ästhetische Schönheit der landschaftlichen Natur schreiben wollte, vor allen Dingen den Horizont nicht zu vergessen. Dasselbe denken unsre Damen, wenn sie mit auf die Seite geneigten Köpfen unter ihren gebogenen Armen durchsehen; aus demselben Grunde rahmen wir liebe Kindergesichter mit unter das Kinn gelegter Hand ein. Ein Aehnliches lehrt uns jeder Blick durch einen sogenannten Krüper oder Tunnel, der uns stets Freude verursacht: und stäke auch nur ein verkrüppelter Baum oder ein russisches Bauernhaus dahinter. Ja, hierauf beruht sogar ein Theil unserer Freude an philosophischen Systemen, die die Welt nicht erklären, denn

„in ihnen geht es grade so ordentlich
„zu, wie in der Welt lüderlich“,

und, meist nur von diesem Gesichtspunkte aus, kann ich es absehen, weßhalb Schopenhauer behauptet, daß die Philosophie anstatt zu den Wissenschaften, vielmehr den Künsten angehöre.

VII.

Den Künsten!

Wenn man nur einmal wüßte, was unter diesem Namen Alles zu begreifen und nicht zu begreifen ist! In Eschenburg's Buche: „klassische Litteratur“ findet sich eine Eintheilung in mechanische und schöne Baukunst. Da man aber gemeiniglich unter den Künsten Nichts Anderes verstehet, als die schönen Künste, so folget schon hieraus, daß die diesen entgegengesetzte mechanische Baukunst zu denselben nicht dürfe gerechnet werden. Andrerseits jedoch wird man den Roccocco-Styl eben so gewiß zu den Ausdrücken der schönen Kunst zählen, als ihn heute jeder Mensch unschön findet. Hieraus nun schließe ich dreierlei:

1. daß das Wort „schön“ nicht absolut und allgemeingiltig zu definiren ist.
2. daß: die Schönheit als Princip der Künste aufstellen — Nichts Anderes heiße, als die Wandelbarkeit des Zeitgeistes selbst zum Principe erheben. Einen überaus interessanten Beleg hierfür liefert uns Riehl in seiner Schrift: Culturstudien aus 3 Jahrhunderten. „Wenn das Mittelalter“, heißt es da, „ein Troja mit gothischen Thürmen malte, so „war das kein Anachronismus, aus der Unkenntniß des „Künstlers hervorgegangen, sondern ein Opfer, welches Wahr„heitsliebe und Geschichte dem Schönheitssinn des Zeitalters „spendeten.“ Dieser Beleg findet eine Parallele der Art und Weise, jedoch nicht des damit verbundenen Zweckes, in der Poesie Lavaters, davon uns Göthe die Beschreibung machet. S. dessen Wahrheit und Dichtung. Theil I, Buch V, von den Worten: „An demselben Tage nämlich kam Lavater“ bis zum Ende des Absatzes.
3. daß es vielleicht die Bezeichnung: „schöne Künste“ ist, welche Anlaß gegeben hat zu folgenden gleich falschen Ansichten, deren eine sich ganz zu Anfang der Laokoon-Abhandlung ausgesprochen findet, und zwar bei Gelegenheit der Erwähnung der von uns sub I. angeführten Gesetze: daß
   a) die schönen Künste zum Vergnügen da seien, statt daß sie doch den Zweck der Belehrung vermittelst der platonischen Ideen haben, wie Schopenhauer dies im 3. Buche der Welt als W. und V. dargethan, auf welchen Gewährsmann ich diejenigen verweise, welche sich noch der auf S. 4 unserer Abhandlung gemachten Bemerkung erinnern, daß jeder Gegenstand Vorwurf der Kunst werden könne. Denn eben so sicher ist jedes Ding im Stande, uns zu belehren (über sein eigenes Wesen), als es wenige Gegenstände giebt, die zu unserm Vergnügen tauglich sind, — — — — daß ferner
   b) dasjenige, was uns Vergnügen gewährt, allemal schön

sein müsse. Dies meint aber Lessing, wenn er sagt: (S. S. 186). „Die Malerei als nachahmende Fertigkeit „kann die Häßlichkeit darstellen, die Malerei als schöne „Kunst will sie nicht darstellen."

Wenn aber „häßlich" so viel heißt, als dem Auge unangenehm, so ist letzteres nicht wahr. Wäre es wahr, so ist der Laokoon kein geeigneter Vorwurf für die Kunst (S. Overbeck, Gesch. der Plastik II. 184 oben); oder wir müssen weder die ekelhaften Schlangenthiere, noch die leidenden Muskeln mit dem Principe der Schönheit in Widerspruch finden, dann ist Lessings Definition des Wortes: „schön" falsch; oder endlich, wir müssen das Princip der Schönheit fallen lassen.

VIII.

Es erscheint überhaupt als eine ebenso gewagte Annahme, daß mehrere Künste ein und dasselbe Princip haben sollen, wie diese es ist, daß eine einzige Kunst und deren Regeln sich auf ein Princip zurückführen lassen; welche zwei Hypothesen, in eine zusammengeschmolzen, Lessing zu erweisen strebt, und denen ich folgenden Hauptsatz gegenüber stelle:

Daß jede Kunst mindestens zwei Principien besitzen müsse, deren eines ich das nothwendige, oder elementare oder auch charakteristische nennen will,
deren anderes dagegen das vervollkommnende (in Bezug auf die einzelnen Kunstwerke), das überzeugende oder erhebende (in Bezug auf die Wirksamkeit des Kunstwerks im Beschauer) heißen kann.

Einige Beispiele mögen zunächst das erste erläutern. Da nämlich jede Kunst ihr Besonderes, Charakteristisches, durch keine ihrer Schwestern ausdrückbares hat, so weiset dies (als Princip gefaßt) ihr die Gränzen außerhalb der andern Künste an. „Wo bin ich?", fragt der aus der Betäubung Erwachende, und der Dichter hat Recht, diese Frage aufzuzeichnen. Aber er hat davon wenig Erfolg. Diesen erobert ihm erst der Schauspieler durch den Erstaunen ausdrückenden Klang seiner Stimme. Beides, Worte und Betonung,

fehlen dem Maler, der sonst den verwunderten Blick der Augen und die fragenden Geberden nachahmen könnte.

Daher denn soll die Musik zuerst harmonisch sein, nachher aber auch durcharbeitet; das Lied sei vor Allem melodiös, zugleich jedoch logisch. Die Philosophie muß erst logisch, und kann nachher erhaben sein. Die Baukunst habe erst eine ihrem jedesmaligen Zwecke angemessene Form und Eintheilung, deren leichte Uebersehbarkeit die Schönheit der „zweiten Natur" ausmacht (S. Göthe, 6bändige Ausgabe IV 331, 2. Spalte), — wie die Ideen=Wahrheit die der bildenden Künste (Ebenda, S. 320), welche man fälschlich „nachahmende" genannt hat. Die Poesie sei zuvörderst poetisch, daher didaktische Gedichte keine Poesie sind. Die Ornamentik scheint mir die einzige Kunst zu sein, deren oberstes Princip die Schönheit ist.

Wiewohl nun der in fast allen Lehrbüchern unbestrittene Satz vom Principe der Schönheit für die ganze bildende Kunst der ästhetischen Wissenschaft mannigfachen Schaden zufügte, und die Anhänger desselben in Widersprüche verwickelte, aus denen sich herauszuwickeln man folgenderlei Ausflüchte ersann:

Das Wahre ist immer schön.

oder: Das Schöne ist immer wahr, so bleibt doch darum das Verdienst von Lessings Laokoon ungeschmälert, und besteht vor Allem in dem Nachweis, daß die Gränzen der Poesie ungleich weiter zu ziehen sind, als die der Malerei. Jedoch kömmt die letztere dabei ein bischen allzukurz.

IX.

Auf S. 23 des Laokoon steht: daß der Nachahmung der Poesie das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit offen stehe. Mir kömmt diese Stelle in ihrem Zusammenhange vor, als wenn Lessing hätte sagen wollen, daß die Malerei nur die Vollkommenheit des Menschen ausdrücken könne, welche sich in dessen körperlicher Schönheit äußert. Wenigstens liegt dieser Gedanke seiner Abhandlung im Ganzen nicht fern, und ihn bestreitend, werfe ich die Frage

auf, ob eine Venus schöner sei als eine Madonna? Körperlich kann sie es sein. Aber sie ist es nicht, weil sich in dem Gesichte der Madonna eine Menge von Vollkommenheiten spiegeln, von deren Darstellung durch die bildenden Künste sich die Alten Nichts haben träumen lassen. Das neuere Bild ist zweifelsohne in demselben Grade höher zu stellen, als das alte, — in welchem die Religion, aus der die Madonnengemälde entsprungen sind, der antik-sinnlichen Weltanschauung siegend gegenübersteht. Lessing's Ansicht ist nun die, daß die Malerei durch den Ausdruck von Vollkommenheiten, dergleichen eine Madonna enthält, die ihr von den Alten mit Recht gesteckten Gränzen überschreiten. Am schlagendsten jedoch hat Lichtenberg dargethan, was Alles die Malerei ausdrücken könne, auf S. 240 seiner Erläuterungen zum Hogarth (Ausgabe von Kottenkamp). „Die Malerei kann also vieles ausdrücken, was „über die Schönheit hinausgeht", würde Lessing entgegnen; „dennoch „gebe ich der alten Kunst Recht, die dieses nicht ausdrücken wollte". Sind denn Faune und Satyrn so überaus schön? Nein, aber gewiß sind sie überaus

„abgemessen zu ihrem Zustande, wahr und seiend".

Doch wir wollen die Faune sogar schön finden, wie verhält es sich alsdann mit ihren Hörnern? Von solchen spricht Lessing bei Gelegenheit des Bacchus, des **Deus biformis**, und glaubt, daß dieser Name ihm gegeben sei, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte. Mag sein; doch ist geläufiger die andere Erklärung des Namens, welche man, im Unterschiede von jener aus der Reflexion hervorgegangenen, die mythologische nennen kann. Nach dieser wurde Bacchus „an vielen Orten als der uralte Hebon" in Gestalt eines Stieres mit bärtigem Manneskopfe dargestellt, und das bedeutet der Ausdruck *Δίμορφος*. Von eben der Gestalt seien ihm die Hörner geblieben, so daß es wahrscheinlich scheinen könnte, daß sie ein Stirnband waren, das er beliebig auf- und absetzen konnte. Denn man wollte ihn damit an denjenigen Orten ehren, ohne den ursprünglichen Mangel anzuerkennen oder aufzugeben, an denen er sonst dieses Attributes entbehrte. Der-

selbe Ausdruck (*δίμορφος*) kömmt vom Minotaurus vor, dessen Entstehung Einige in der angegebenen Gestalt des Bacchus gesucht haben, und bedeutet daher nicht den, welcher sich in doppelter Gestalt zeigen **kann**, sondern den, welcher die doppelte Gestalt wirklich, d. h. in einem und dem nämlichen Augenblicke zeigt. Die Verse:

Tibi cum sine cornibus adstas,
Virgineum caput est,

wären dann durch ein *ὕστερον πρότερον* zu erklären.

Die Hörner, ein Stirnschmuck — dies möchte wahrscheinlich sein, wenn es bestimmt wäre, daß ihm dieselben von der Gestalt Hebon's geblieben wären. Mir scheinen sie jedoch aus einer anderen Sage hergeleitet werden zu müssen, nach welcher Juppiter den Bacchus in einen Ziegenbock verwandelte, um den außerehelichen Sohn den Nachstellungen seiner stets eifersüchtigen Gattin zu entziehen. Auch glaube ich, daß die Hörner des Bacchus nur in seltenen Fällen ein Stirnschmuck waren (wie dies allerdings einige Exemplare, z. B. eines des königl. Cabinets in Berlin deutlich zeigen), — und fürchte nicht zu irren, wenn ich annehme, daß solche Bacchusköpfe zu Ehren Bacchi „des Erfinders" und Bacchi „des Herrschers" für den öffentlichen Cultus aufgestellt waren. Und in der That konnten die weisen Künstler dafür kein besseres Emblem wählen, als ein Diadem, welches sowohl die Würde des Herrschers und Gesetzgebers, als auch den Anfang der Cultur bezeichnet, letzteren: sobald man für das Besondere — ein Stirnband — die allgemeinen Begriffe „Bekleidung" oder „Schmuck" setzet. Das Diadem, aufgefaßt als Emblem für den ersten Schmuck, erkläret uns auch, weßhalb man in den Aufzügen des Bacchus den Kopf bloß mit einem Ziegenfelle bedeckte; um nämlich dadurch den Zustand der Wildheit auszudrücken, aus welchem Bacchus der Herrscher und Erfinder die Menschen befreite. Es erscheint nun natürlich, dieses Ziegenfell so getragen zu haben, daß die (wenngleich abgestumpften) Hörner desselben den menschlichen Kopf da berührten, wo man dergleichen an den Thieren zu sehen gewohnt war. Und

hieraus erkläre ich mir die Hörner der Faunen. Denn ganz gewiß waren die festlichen Aufzüge der Bacchusfeier älter, als die bildliche Darstellung des Fauns.

Conclusio: Wenn die Faunen ihre Hörner nie ablegten, obwohl sie dieselben erst von Bacchus überkommen haben — so muß der Schönheitssinn der Griechen doch wohl keinen so großen Anstoß an denselben genommen haben, wie Lessing meint, — zumal bei der Darstellung dieser Wesen die Rücksicht auf den Cult, welche bei der des Bacchus statthaben mochte, wegfiel. Noch bemerke ich, daß ich nur der Kürze wegen die Wörter: Faun und Satyr hier nicht so unterschieden habe, wie dies nach der Abhandlung des Hofrath Heyne über diesen Punkt (Antiquarische Aufsätze, II 53) hätte geschehen müssen, zumal ich die vorstehenden Angaben keiner andern Quelle verdanke, — und füge hinzu, daß Tölken in seinem Nachtrage zu Lessing's Laokoon sogar einen Pan kennt, welcher bekanntlich stets nur gehörnt vorstellbar ist.

X.

Doch war es unnöthig, hierbei so lange zu verweilen, da uns andere Bildnisse zur Hand sind, an denen sich schwerlich ein Princip der Schönheit dürfte nachweisen lassen. In der Lebensbeschreibung Benvenuto Cellini's (Göthe, Ausgabe in 6 Bden., V 17) wird einer antiken Camee gedacht, welche den Herkules im Kampfe mit Cerberus vorstellet. Sollte wohl der letztere „schön" dargestellt gewesen sein? Ja, Nitzsch in seinem mythologischen Wörterbuche kennt mehrere Gemmen, auf denen der Sohn der Echidna zu sehen war, und welche sich in den Werken von Maffei, Mariette und Lippert abgebildet finden. Auch hätte ich gewünscht, Lessing's Urtheil über den Kynegirus zu vernehmen, da ein verstümmelter Körper schwerlich schöner anzusehen ist als eine Furie. Aber Tölken führet sogar ein Bild von der Geburt des Bacchus an (nach dem Philostrat, welches ich in der Tabelle Göthe's vermisse, und) welches unter Anderen die Megära vorstellen soll. Doch habe ich, was die Furien anbelangt, wenig Zutrauen zu Herrn Tölken; denn er hält

auch die Mägde der Althäa in Meleager's Tod für Furien. Doch auch dies nicht außer Acht gelassen — daß die Alten die Furien nicht immer häßlich bildeten: was soll man zu dem Aesop sagen, der sich im Berliner Museum befindet, mit einem Bauche in Form eines Erbsensacks — ein Ideal von Scheußlichkeit?

Aus demselben Principe der Schönheit erkläret es sich Lessing (ich greife in dessen Abhandlung über Laokoon zurück), warum Laokoon nicht bekleidet gewesen. „Gesetzt", fragt er, „die Skulptur könne „die Stoffe ebensogut nachahmen, wie die Malerei," — was derjenige für gewiß annehmen wird, der die Polyhymnia des Berliner Museums kennt, — „würde sodann Laokoon nothwendig bekleidet „sein müssen?" Gewiß nicht; denn ob der opfernde Priester bekleidet zu sein pflegte, ist gleichgültig für die Kunst, der es in diesem Falle lediglich darauf ankam, die Größe des körperlichen Schmerzes möglichst deutlich darzustellen, was bei einer bekleideten Figur ungleich schwieriger war, als bei einer nackten. Ein solches Verfahren der Kunst aber — hier bestehend in Weglassung der störenden Kleidungsstücke — nennt man Idealisiren, d. h. die platonischen Ideen im Sinne Schopenhauer's — hier die Idee des höchsten körperlichen Schmerzes — dem Auge des Beschauers näher bringen, da solche in der jedesmaligen Erscheinung — hier der des bekleideten Priesters — weniger deutlich hervortreten.

Wenden wir dieses auf das von Lessing über die Binde des Dichters Gesagte an, daß nämlich „die Binde beim Dichter den Begriff vom Unglück des Leidenden verstärke" (was Schopenhauer I 273 der Welt als W. und V. bestreitet), so finden wir, daß beim Künstler ebendasselbe die fehlende Binde und die dadurch sichtbar gewordene schmerzdurchfurchte Stirn leistet. Um was handelt es sich also in beiden Fällen? Um den Ausdruck. Um was in Keinem? Um die Schönheit. So spricht denn auch Lessing sowohl auf S. 49 als auch auf S. 52 nicht von dieser, sondern von dem Ausdrucke; und hat die in Rede stehende Betrachtung wohl nicht als einen Beweis für das Schönheitsprincip, sondern zur Erläuterung der Gränzen zwischen Malerei und Poesie angestellt; — was jedoch

für uns kein Grund sein kann, nach andern Beispielen zu suchen, um zu zeigen, daß das erstere Bemühen ein vergebliches sein müsse.

XI.

Will man das Wort: „Idealisiren" für das oben von uns dadurch Gedachte acceptiren, so giebt dasselbe allerdings den Zweck der Kunst an, wie wir solchen aus ihren Werken kennen lernen; — was dagegen die landläufige Bedeutung jenes Wortes, in welcher es dem Begriffe: „verschönern" nahe kömmt, keineswegs leistet. Der von uns angenommenen Worterklärung entspricht die Nacktheit des Laokoon vollkommen, während sich über die (durch die Lessing'sche Auffassung bedingte) „größere Schönheit" der unter dem Schmerze arbeitenden Muskeln, gegenüber einer passenden Gewandung, mindestens streiten ließe.

Mit dem Sturze des Schönheitsprincips fällt — ein doppelter Vortheil! — nicht nur das Gesetz, daß der Laokoon nicht schreien dürfe, sondern auch (da alsdann der Schopenhauer'sche Zweck der Belehrung für die Künste, und mit ihm unsre Bedeutung des Wortes: „Idealisiren" in Kraft tritt) die natürliche Forderung, daß er schreien solle. Derjenige nämlich, welcher der Ansicht Hirt's keinen Glauben schenkt, daß Laokoon aus physischen Gründen nicht schreien könne; welcher aber zugleich dem künstlerischen Principe der Wahrheit huldigte, — dieser müßte unbedingt fordern, daß Laokoon schreie — (eine Ansicht, die neuerdings zahlreiche Anhänger gefunden, der ich jedoch ohne Kenntniß des Originals nicht nachbeten mag, und die ich der Kürze und Uebersichtlichkeit wegen in der vorliegenden Abhandlung zu ignoriren für gut befunden habe). Wie nun die Forderung, der Laokoon solle schreien, mit unserer Bedeutung des Wortes: „Idealisiren" fällt? Einfach so: Der Vorwurf der Künstler des Laokoon ist — Darstellung des höchsten körperlichen Schmerzes. Dieser aber verliert an Intuitivität durch das Erleichterungsmittel des Schreiens. Ergo — ließ man den Laokoon seinen Mund nicht bis zum Schreien öffnen.

Erkläret uns hingegen das Schönheitsprincip im Ernste, warum Laokoon nicht schreit? Selbst wenn wir es anerkennen wollten als maßgebend für den alten Künstler: — auch dann, entschieden nein. Denn (S. S. 16) ein Fleck ist durchaus nicht häßlich, — Schluchten, die man gerade so malt wie aufgerissene Mäuler, findet Jeder schön und romantisch. „Aber die sitzen auch nicht im menschlichen Antlitze." Nein; doch sitzen da nicht selten ebenfalls schwarze Flecke, an denen Keiner Anstoß nimmt, und das sind die Schnurrbärte.

Hier übrigens scheint mir der passende Ort zu sein, folgende zwei Bemerkungen einzuschalten, zu meiner Vertheidigung und zur Entschuldigung, daß ich in dem vorliegenden Erstlingswerke mich polemisirend gegen den ruhmreichen und ruhmwerthen, unsterblichen Kämpen Lessing zu wenden wage:

Schon oben habe ich es angemerkt, daß Lessing nicht gar so deutlich ausdrückt, was er von dem Principe der Schönheit in der alten Kunst gehalten haben will, und finde den Grund davon in dem Mangel an Systematik in seiner Abhandlung, — halte jedoch dafür: daß es

1. ein Princip deutlich genug hinstellen heißt, um sich dagegen wehren zu dürfen, wenn man aus demselben Etwas erklären zu können meint (daß nämlich Laokoon nicht schreie): worüber sich viele Kunstrichter gewundert, viele Kunstverständige gefreut, und die Unbefangenen weder gefreut noch gewundert haben, weil sie es nicht bemerkten ......, und weiß

2. den Werth von Lessing's Laokoon viel zugut zu schätzen, als daß ich den Wunsch unterdrücken könnte, das Buch in seinem richtigen Theile zu erhalten, indem ich den mir unrichtig scheinenden zu widerlegen suche, — mich bergend hinter einem rüstigen Vorkämpfer, auf den auch in aestheticis immer mehr hingewiesen zu werden scheint.

XII.

Es ist leicht abzusehen, daß die Aufstellung eines Schönheitsprincipes für die bildende Kunst auch da noch Anlaß zu fehlerhaften Muthmaßungen giebt, wo von der Poesie nachgewiesen werden soll, daß sie desselben entbehre. — Ich gebe den Gedankengang Lessings, so weit ich es für erforderlich halte, um dieses einzusehen, im Folgenden kurz an: „Es giebt Dichtungen, welche uns eine zürnende „Venus schildern, aber keine Kunstwerke des Inhalts. Das beweiset „die Weisheit der alten Künstler, denn ihre Götter sind personi„ficirte Abstrakta, die des Dichters hingegen (sic) wirklich „handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch „andere Eigenschaften und Affekte haben, welche nach Gelegenheit „der Umstände vor jenen hervorstehen können. Bei dem Dichter „brauchen die Götter nicht, wie beim Künstler beständig die ähn„liche Charakterisirung beizubehalten." Es wäre also wohl dem Dichter erlaubt (S. S. 79), von der Juno zu erzählen, daß sie gleichgültig gewesen sei gegen die Liebschaft ihres Gatten mit der Semele? Ein Marsyas wäre der Poet, der sich so Etwas herausnähme! Sehr wohl dagegen kann der beste Dichter eine Venus im Zorne schildern, wie Lessing richtig gegen Spence bemerkt, denn sie war nur die personificirte geschlechtliche Liebe; mit einer personificirten christlichen Liebe wäre es ein Anderes! Und ist dem Künstler nicht ebendasselbe erlaubt? Ich wüßte nicht, was ihn daran hindern sollte.

Wenn uns bei dem Dichter der Name niemals vergessen läßt, wen wir vor uns haben, so leisten bei dem Künstler dasselbe — die Attribute. „Doch bei dem Künstler sehen wir immer, was „uns der Dichter in vorübergehenden Worten nur ein Mal er„zählt." Daß darum der Eindruck des letzteren nicht geringer ist, als der des ersteren, beweiset Spence durch seinen hieher gehörigen Einwurf. Ferner hat, wie das Beispiel Hogarth's zeigt (Lichtenberg, Erläuterungen S. 240), die Malerei sehr wohl die Macht, uns den Liebesreiz der Venus — von ihren Attributen abgesehen —

zusammen mit dem Zorne der Göttin zu zeigen. Und darauf würde sich die Kunst in diesem Falle wohl beschränken müssen. Denn welche Attribute hätte eine Venus?

XIII.

Den Gürtel geben der Venus nur die Dichter, und es spräche für die Auslegung Lessing's, daß die Künstler sich desselben entrathen hätten, weil er bei ihnen den schöneren Körper bedeckte. Ich räume das ein; füge jedoch hinzu, daß die Darstellungen der badenden Venus, davon sich Exempel im **Mus. Flor.** finden, durch das wenngleich heraufgezogene Gewand ungleich mehr bedecken, als durch einen Gürtel hätte geschehen können.

Von den Abbildungen auf Münzen abgesehen — geben meines Wissens nur folgende Darstellungen der Venus ein Attribut bei:

1. Die mediceische. Sie hat einen Delphin, (und zwar in einer für Attribute empfehlenswerthen Weise) neben sich liegen.
2. Die Venus Victrix, wiewohl es zweifelhaft sein soll, ob der Apfel derselben nicht vielmehr in den meisten Fällen von der Hand neuerer Ergänzer ist. Hingegen hat weder die Anadyomene noch die Kallipygos etwas dergleichen.

Um aber auch an einem Beispiele unter den Neueren sehen zu lassen, daß die Kunst der Attribute recht wohl entrathen könne, so möchte ich wohl wissen, welches äußere Zeichen eine Madonna von andern Müttern unterscheidet? Lessing aber sagt ausdrücklich: „Die „Sinnbilder beim Künstler hat die Noth erfunden, denn er kann „sich durch Nichts Anderes verständlich machen, was *diese oder* „*jene Figur* bedeuten soll." Das Beispiel der Madonna paßt also nicht ganz hieher, da die Darstellung derselben kein zusammengesetztes Werk ist. Gleichwohl — wenn sich der Künstler durch Nichts als die Attribute könnte verständlich machen, so käme auch auf den Ausdruck des Gesichts Nichts an, falls dieses nur *schön* wäre, und jedes Puppengesicht mit einem Radius in der Hand wäre alsdann eine Urania. So wenig nun dieses im Ernste

Jemand behaupten möchte — eben so sicher steht der bildenden Kunst außer dem Ausdrucke des Gesichts noch ein anderes Mittel zu Gebote, durch das dieselbe uns den Charakter der vorgestellten Personen enthüllt — und kein geringeres, als welches die Poesie zu eben dem Zwecke verwendet, denn es ist genau dasselbe: nämlich die Handlung. Woran sonst erkennen wir beim Künstler z. B. einen Räuber? Woraus sonst sehen wir es, daß derselbe nicht etwa ein Jäger sei, dem doch dasselbe Attribut der Mordwaffe beigelegt wird? Aus Nichts Anderem, als aus seiner schändlichen Handlung, wehrlose Menschen zu überfallen.

Wir finden also, daß der Dichter nur ein Ausdrucksmittel vor dem Künstler voraus hat, und dieses ist der Name; denn die Handlungen und (wie wir gleich sehen) auch die Attribute (für welche der Künstler sich häufig des dem Dichter fehlenden Ausdrucks des Gesichts bedient) — beides haben beide.

Wenn nun der Poet von diesem Ueberflusse Gebrauch macht, so thut er das mit demselben Rechte (S. S. 91), mit welchem er im Uebrigen die größeren Gränzen seiner Kunst ausbeutet, falls er nur dadurch nicht in den Fehler der Schwülstigkeit verfällt. Und ob er gleich nicht sagen darf:

„Den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich, sah „seinen Tod vorher Urania," so kann er doch diese Muse recht wohl also nennen:

„Erfinderische Tochter Juppiters, o Du mit dem Seheraug', „Gattin des Bacchus", oder: „Prophetische Geliebte Apoll's!" Denn dies alles war die Göttin, welche durch derlei Attribute ebenso wenig zu einer Puppe wird, wie der Künstler aus einer solchen durch das Mittel des Radius die Muse der Sternkunst schaffen kann.

Die Attribute jedoch, die ich den Dichter der Urania geben lasse, sind wesentlich anderer Art, als die, welche die Künstler ihr beilegen. Aber wenn ich mich auch dadurch gezwungen sehen sollte, den Lessing'schen Unterschied zwischen allegorischen und poetischen Sinnbildern anzuerkennen, so liegt wenigstens derselbe nicht da, wo ihn Lessing sucht. Denn — unser Beispiel festgehalten — ein

Sternengewand, bei welchem der Dichter zu Uranien's Preis redete, ist weder ein Instrument, noch würde er dadurch die Sache selbst, d. h. den Himmel bezeichnen, sondern das seiner Phantasie vorschwebende Aussehen und Habit der Muse der Sternkunst.

XIV.

Die Folgen eines Fehlers auf dem Gebiete der wissenschaftlichen Erkenntniß erstrecken sich sehr weit.

In der Malerei, sagt Lessing auf S. 107, kann man die Götter von den Menschen nicht unterscheiden, denn in ihr „verschwindet Alles, was bei dem Dichter" die Allmächtigen über die Sterblichen setzet. Das ist zu viel behauptet, denn (wie wir gesehen haben) hat der Künstler, für den dem Dichter zu Gebote stehenden Namen, die dem Griechen wenigstens ebenso geläufigen Attribute. Soll nun der Artist unter dem Mangel an klassischer Bildung in der heutigen Zeit leiden? Vielleicht; ja — wenn man für nationale Kunst schwärmen will. Aber wir sahen auch, daß dem Künstler außer den Attributen noch ein anderes Mittel gegeben ist, sich verständlich zu machen, nämlich die — — — — — — — — — — — — — — — — — — Nein, nicht die Handlungen. Das hat doch Lessing unumstößlich dargethan? Weder die Handlungen, in denen sich die Eigenschaften der Götter offenbaren; noch die Eigenschaften der Himmlischen, durch welche diese im Stande sind, übermenschlich zu handeln: beides bemüht sich der Künstler vergebens, uns zu zeigen. Denn er kann nicht die größere Schönheit der Götter durch einen Comparativ ausdrücken, wie ihn zu dem Ende die Sprache des Dichters handhabt. Auch hilft es Nichts, zu sagen: daß eine solche Sprachhandhabung des Dichters den Zweck der poetischen Darstellung verfehle, daß dieselbe schildere anstatt zu veranschaulichen: auch jenes — das einfache Schildern — stehet dem Künstler nicht einmal zu Gebote; der Mangel der Ausdrucksweisen auf dem Gebiete des letzteren bleibt offenbar

— — — — — — — — — — — — — — — — —

bliebe offenbar, ohne unsern vortrefflichen Gewährsmann, auf dessen

schon citirte Stelle der Welt als W. und V. (I 273) ich nochmals verweise; jedoch nicht, ohne den Zusammenhang zwischen dem dort Gesagten und hier Abgehandelten durch folgendes Beispiel zu vermitteln.

Der Apfel des Paris. Ein Jeder erkennet auf diesem Bilde die Göttinnen, und zwar nicht nur an dem Apfel, der zu einem Attribute für die eine der drei geworden ist; sondern auch, weil die Erzählung (der Inhalt des Vorwurfs) keinem Beschauer unbekannt sein kann. Halten wir nun das letztere fest, lassen hingegen das erstere fallen, — so ist freilich gewiß, daß kein Mensch in den vorgestellten Figuren die drei weiblichen Wesen für Göttinnen, das männliche aber für einen Menschen anzusehen sich bewogen finden wird. Dennoch zweifle ich, ob einem solchen Beschauer, der von dem Attribute des Apfels Nichts wüßte, wohl aber den Inhalt des Gemäldes begriffe (— ein Jüngling zwischen drei Mädchen die schönste wählend —) nicht ebendieselbe aufrichtige Freude aus seiner Auffassung erwüchse, welche alte Griechen und klassische Philologen von der ihrigen haben. Denn ein Titel, und sei's auch der einer Göttin, hat keinen Werth in der Erkenntnißsphäre der Ideen, und beides (die Gestalten der Götter und die Vorstellung idealer Menschengebilde) sind ein Werk einer und derselben künstlerischen Phantasie.

XV.

Ich bilde mir nicht ein, hierdurch die berühmten Beispiele Lessing's aus dem Homer widerlegt — wohl aber den aus denselben gezogenen Schluß beschränkt zu haben. Denn mein Exempel bewies Nichts anderes, als daß es Fälle gebe, in denen es gleichgültig sei, ob wir Göttinnen oder Menschen sehen, und in diesen Fällen hat der Maler (wiewohl er beide nicht äußerlich unterscheidet) das Recht, uns Götter neben Menschen zu zeigen. Ueberhaupt setzt unsere Abhandlung der Malerei nicht so enge Gränzen, wie Lessing will, wenn er sagt: (S. S. 108) „die Wesen des Malers sind an

„Nichts mehr, als an äußerlichen, verabredeten Merkmalen zu er=
„kennen."

Es fragt sich also jetzt, ob eine solche Erweiterung der Grän=
zen der Malerei dem von Lessing angenommenen Principe der Schönheit dieser Kunst Eintrag thue, oder nicht, — eine Frage, die (Lessing's Definition des Wortes: „schön" festgehalten) mit ja zu beantworten ist; deren entgegengesetzte Beantwortung jedoch keineswegs die in den vorliegenden Blättern von mir entwickelten, übrigen Ansichten Arthur Schopenhauers erkläret jedes Ideenwahre für einen schönen Vorwurf, und nach dieser Definition des Wortes: schön wäre eine Erweiterung der Gränzen der Malerei zugleich eine Vermehrung des Schönen in den durch die bildende Kunst vorge=
stellten Gegenständen. Ganz richtig: eine quantitative Vermehrung des Schönen, nicht aber ein größerer Einfluß der Schönheit als Kunstprincip, nicht eine Vermehrung ihrer Qualität als eines sol=
chen. Denn nicht nur (vergl. VIII unserer Abhandlung), daß mehrere Künste nicht ein und dasselbe Princip haben; nicht nur, daß eine einzige Kunst sich selten auf ein Princip zurückführen läßt; nein, man muß sich sogar hüten, die Wesenheit auch nur eines einzigen Gemäldes durch Regeln aufzuheben, in deren An=
wendung die Wesenheit eines zweiten klarer hervortritt; oder mit den Disharmonieen zugleich die ebenfalls dem Ohre herben septi=
mischen Vorhalte aus der Musik zu verbannen. Es giebt eine Art von Compositionen, welche dies thut; dies ist die Reigenmusik, welche daher Lessing, seiner Definition getreu (das Musikalisch=Schöne sei das dem Ohre Angenehme) für die Blüthe dieser Kunst halten müßte. Aber seine Definition trifft nicht zu, denn diese Musik, welche das Ohr so gern hat, welche dem Ohre so lieb ist, ist eben deßhalb etwas ganz Anderes als schön, nämlich — lieblich.

Summa:

1. Mit Lessing's Definition zieht das Princip der Schönheit zu enge Gränzen für die bildende Kunst; und nur mit der Schopenhauer'schen Begriffsbestimmung kann es bestehen. Diese Begriffsbestimmung ist: „Alles Ideenwahre ist schön;

„ergo verstößt nur Seltenes gegen das Princip der Schön-„heit." Ein Beispiel für diese Art des Seltenen ist Hogarth's „armer Peter". Unter den Alten aber tadelt Lessing mit Recht (S. S. 102) den Protogenes, welchen „ein gewisser „Uebermuth der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem „Sonderbaren und Unbekannten" eigen war, ähnlich dem neueren Turner. Die Engländer halten diesen Landsmann für den größten Naturmaler ihrer Zeit. „Doch soll sich „später dieser Künstler durch die Sucht verirrt haben, das „Unmalbare zu malen, — in einer Farbentrunkenheit, welche „die Kenner mißbilligten."

2. Nicht mit Recht behauptet man den Flor des Schönheits-princips unter den alten Künstlern Griechenlands, dessen große Nation das Schicksal großer Männer theilt: das Schicksal der Unter- und Ueberschätzung. Vermittelst der letzteren wird denn manches Fehlerhafte von später dem verdorbenen Geschmack der Neueren in die Schuhe geschoben: was — bei Lichte betrachtet — die Alten um kein Haar besser gemacht haben. Ja, nach Tölken wandten die Grie-chen dasselbe Ausdrucksmittel an, welches Lessing „auf gothi-schen Gemälden" so sehr tadelt: die beschriebenen Zettelchen nämlich, wenngleich dieselben im Alterthume nicht aus dem Munde der Personen heraushingen.

Zusatz zum VI. Abschnitte.

„Wenn Laokoon seufzet," sagt Lessing auf S. 20 seiner Abhandlung, „so kann ihn unsere Einbildungskraft schreien hören. „Wenn er aber schreit, so kann sie von dieser Vorstellung weder „eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem „leidlicheren, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken." Was geht uns jedoch unter der Annahme des Schönheitsprincips das Interesse an?

Ferner: Wenn Laokoon schreit, und unsere Phantasie geht zu Etwas anderem als dem Vorgestellten über, und zwar eine Stufe tiefer: so sieht sie (die Phantasie) den Laokoon in demjenigen Zustande, in welchem ihn jetzt die leiblichen Augen sehen.

1. also sehen jetzt die leiblichen Augen den Zustand, welcher leidlicher (weil Lessing Hirt's Ansicht, Laokoon könne nicht schreien, unbekannt war) und wie Lessing selbst sagt: „folglich uninteressanter" ist, als der des Schreiens. — Hat aber der Künstler Recht, uns diesen uninteressanteren Zustand zu zeigen, so ist es
2. viel wichtiger, womit sich unsere Phantasie bei Betrachtung des Kunstwerkes selbstständig schaffend beschäftigt, als womit

sie der Künstler füllt. Da nun dieses eine Absurdität ist, so folgt apagogisch, daß Lessing Unrecht hat zu behaupten, die Kunstwerke müßten der Phantasie freien Spielraum lassen, oder, wie er es ausdrückt: fruchtbar sein.

3. endlich hätte Lessing von seinem Standpunkte aus nicht behaupten dürfen (a. a. O.), daß Leichname kein passender Vorwurf für die Kunst seien. Denn, wenn die Phantasie (deren Schöpfung ja wichtiger ist, als das Dargestellte!) bei dem sterbenden Krieger eine Stufe höher geht: so sieht sie ihn todt.

Citate.

1. Lichtenberg, Werke nebst Hogarth's Kupferstichen.
2. Göthe, Werke.
3. Schopenhauer, Werke.
4. Overbeck, Gesch. der griech. Plastik.
5. O. Müller, Handb. der Archäologie der Kunst.
6. Eschenburg, klass. Litteratur.
7. Riehl, Culturstudien aus 3 Jahrhunderten.
8. Tölken, Fortsetzung zu Lessing's Laokoon.
9. Heyne, Antiquarische Aufsätze.
10. Nitzsch, mytholog. Wörterbuch.